
«Solitud», novel·la modernista*

per Jordi Castellanos

«Un autònom existir personal pot deturar i contradir la gran onada de la vida universal i infinita»¹ escrivia Eugeni d'Ors el 1905, el mateix any de publicació de *Solitud*. Els seus mots, tot i la distància que separà Ors de Víctor Català, defineixen perfectament l'espai cosmològic dins del qual es mou *Solitud*, marcat tot ell per un itinerari cap a l'«autònom existir personal». Doble itinerari: el geogràfic, extern, que porta la protagonista al coneixement de la realitat, i el personal, intern, que la porta al coneixement d'ella mateixa. Aquesta duplicitat, però, s'integra en una forma novellística clàssica, la del viatge iniciàtic, que es realitza a través d'un cicle espacial d'ascens i de descens de la muntanya. Es tracta, per tant, d'una novella tancada, que arrenca d'un punt

* Prescindeixo tant com puc, en aquest estudi, de les referències bibliogràfiques, bé que recullo i reinterpreto la bibliografia clàssica sobre l'obra, una bibliografia pobre i superficial i massa sovint dominada per prevencions morals o personals, amb les excepcions gairebé exclusives d'Alan Yates i Gregory Bloomquist. Vaig fer la primera aproximació crítica a l'obra dins el curs sobre Modernisme donat per Joaquim Molas als E.U.C., el 1969-1970. Ja aleshores vaig tenir notícia de la interpretació psicològica que Gabriel Ferrater n'havia fet, una interpretació que no he vist mai escrita i que només conec d'oïda, però que m'ha donat alguns suggeriments que, reinterpretats segons la meua visió i ampliat, he integrat dins un marc més ample del pensament cosmològic i antropològic dominant en el Modernisme, de la correcta comprensió del qual es desprèn una més profunda comprensió de l'obra, segons el meu criteri. Em cal fer constar que la novella l'he estudiada moltes vegades, en fer-la llegir a moltes tongades d'estudiants que han passat per les meves classes. D'aquest contacte continuat amb l'obra, n'ha sortit aquest estudi (que és voluntàriament parcial, perquè deixo de banda aspectes d'estructura i llengua, entre d'altres d'interès). Agraïxo també els suggeriments que, tot enlllestint-lo, m'han fet Maria Campillo, Josep M. Balaguer i Alan Yates.

1. «OCTAVI DE ROMEU», *Gazeta d'Art. Saló Parés*, «El Poble Català», II, núm. 2 (8-iv-1905), p. 2.

per desembocar en un altre. En la distància entre aquests dos punts s'hi troba tot el sentit de l'obra, condensable, si es vol, en el canvi d'actitud de la protagonista: l'ascensió la fa involuntàriament, guiada per un altre, i el descens, en canvi, el fa en solitari i com a resultat d'una decisió personal i lliure. Entre mig, la novella.

El tema de *Solitud*, per tant, és el de tota la novella modernista. Però allò que té d'avantatge el plantejament novellístic que fa Víctor Català per sobre dels plantejaments novellístics de l'època és que l'itinerari ens ve encarnat per una dona que, en principi, no presenta cap característica d'excepcionalitat, de manera que el camí cap a l'«autònom existir personal» se li converteix en l'única possibilitat d'existència «humana» normal. En consonància, doncs, amb el concepte nietzscheà que situa l'home no com una realitat establerta, assolida, sinó com un sentit, com un conjunt de possibilitats encara per classificar: «ésser un pont i no una arribada».² Tota existència, així, com a existència separada i digna, apareix com a necessàriament excepcional, ja que l'autèntica normalitat d'existir personal només pot realitzar-se en l'excepcionalitat. És en aquest sentit que la novella, en una perfecta simbiosi entre contingut i expressió formal, entre cosmovisió i plasmació literària, ve a ésser una pregonera representació quinta-essenciada de la vida humana. Els lligams entre l'experiència individual i la representativitat universal demostren una autenticitat ben visible en la capacitat de l'obra per defugir estereotips o, en el que és el mateix, per transformar-los i omplir-los de significació. Crear, per tant, un món particular autèntic. Que és, al capdavant, el que ha perseguit la novella al llarg de la seva història.

El viatge de la Mila, en efecte, és un viatge individuat fins al punt que la seva experiència del món és personal i intransferible (àdhuc novellísticament parlant) i, alhora, és «necessària» i completa, total. Res, doncs, no és gratuït a l'obra, convertida en una caixa de miralls on cada element reflecteix els altres i els uns i els altres es donen sentit fins a l'inabastable. «Tota cosa estada havia de deixar senyal», se'ns hi diu. I és que, fonamentalment, el que estableix la novella és un joc de relacions, centrades totes elles en una relació primicera: la del «jo» amb l'entorn. Al capdavant, l'itinerari biogràfic és fonamentalment el reconeixement d'aquesta relació, atès que en els límits que «jo» i «no-jo» estableixen resideix la personalitat individual, l'«autònom existir personal». La novella, doncs, no és altra cosa que la realització en paraules del seguit de senyals que rep la consciència per tal de conèixer-se i de situar-se en el món. L'obra es converteix, així, en una mena d'enquesta, d'investigació (*passer-moi le mot*, car, com veurem, el mètode no és el científic), entorn de les possibilitats (i els límits) d'assolir una existència individual separada, lliure, autònoma; d'escapar al determinisme de l'ambient. Des d'aquest punt de vista, la novella no només segueix cronològicament el naturalisme, sinó que hi reacciona en contra; no només és postnaturalista: és antinaturalista. I, tanmateix, assumeix la realitat com a punt de partida, perquè la individualitat només té sentit si deixa d'ésser una entelèquia i pot concretar-se en acció. El model naturalista hi és contravertit i gairebé, diria, esquarterat en allò que té de més significatiu, que no és una temàtica sinó un tractament; però, en canvi, proporciona unes pautes, una base «real», que serveix, com a mínim, per evitar l'atzucac en què va tancar-se la novella estrictament simbolista que va néixer a França de la reacció antinaturalista, especialment la de Barrès, Dujardin i Gourmont, entre d'altres.

2. Extrec la citació dels fragments del prefaci traduïts per Maragall a «Catalònia», 1 (1898), ps. 269-271.

Solitud, en canvi, apareix com una doble simfonia que ens permet passar de la realitat al símbol sense solució de continuïtat. De tal manera que realitat i símbol apareixen estretament units en una extraordinària riquesa de continguts.

Per tal d'establir la dimensió i la representativitat que Víctor Català vol donar a la seva novella, cal fixar, en primer lloc, l'actitud amb què la protagonista comença el seu itinerari: el seu home va a ocupar una plaça d'ermità a la muntanya i ella el segueix passivament, sense cercar personalment res d'especial en el canvi. Al contrari: el viatge li representa més aviat allunyar-se dels ambients que considera propis i que estima. Se sent, a més, «inquieta i mortificada» cada cop que algú menciona l'ofici triat pel seu home, un ofici que, als seus ulls, és «de vell o de xacrós». Aquesta actitud té una perfecta plasmació en el viatge en carro, durant el qual la Mila, davant de les incerteses del futur, sublima els ideals d'assentament, placidesa i tranquil·litat que s'ha anat creant com a reflex de la vida que ha vist al seu entorn: filla de la «gran planúria», idealitza la «planúria petiteta» que va veient en el seu camí, on és «tot conreu, tot girat de sobre a sota per l'aixada o per la fanga, tot amanyagat i servit a tall de senyor, tot fruitant superbament, amb una lliberalitat d'amor i de bona volença!»; i, doncs, identifica la seva «ànima calda de terrassana» amb les de les dones feineres que veu a la vora del camí i, com elles, desitja grapejar també la terra tèbia, de la qual no s'ha diferenciat encara. El seu somni, fet d'un utilitarisme moderadament idealitzat, es concreta en l'esperança de crear-se uns espais de felicitat: un «niuet» i un «hortet mirífic». Aquest somni, però, s'ensorra tot just observa la seva «realitat»: les esquenes que té al davant i, més en concret, l'esquena tova del seu marit. Aviat, a més, s'adonarà que aquest la duu enganyada: no porta ni el calçat adequat ni res per fer una queixalada perquè ell no li ha contat «la veritat dels camins que havien de fer». L'entrada a la muntanya, doncs, és un seguit de decepcions, començant pels temors que li sobrevenen en sentir parlar de l'ermita i acabant per la pregonia sensació de solitud que sent davant de la buidor d'humanitat del paisatge. I és que, en aquest punt, comença, per part de la Mila, el coneixement de la vida.

Víctor Català, en efecte, utilitza el mite de la terra alta i de la terra baixa com a correlat objectiu en el qual significar, d'acord amb el que era habitual a l'època, dues formes de vida antitètiques: una, la de la plana, despersonalitzada, utilitarista i monòtona; l'altra, la de la muntanya, intensa, misteriosa i plena de sorpreses de tota mena. En realitat, es tracta de la confrontació entre «no-vida» (plana) i «vida» (muntanya). L'ascensió de la Mila, per tant, no és altra cosa que començar a viure, l'entrada en el món, com si del seu naixement es tractés. I és que, certament, del seu naixement es tracta (i això és el que ens explicarà la novella), el «segon naixement de la persona», que, en mots de Gabriel Alomar, és aquell que es realitza en «el camí que s'eleva de la inconsciència a la consciència de l'home».³ Per això, l'obra comença mostrant la passivitat de la Mila, desconixedora encara de la realitat en què viu.

Però, tanmateix, la Mila viu: la muntanya és l'espai simbòlic d'aquesta vida. La Mila ascendeix seguint un camí que va de la dispersió cap a la unitat, de la integració en la matèria cap al seu domini des de les altures. Per això, el camí és comparat amb una i grega invertida que passa per entre un autèntic laberint de muntanyes i valls, on les masses de matèria fosca i freda (amb les «ombres blau-morades») i la buidor de les fondalades («a manera d'urna d'un

3. Gabriel ALOMAR, *El futurisme i altres assaigs* (Barcelona 1970), p. 20.

món absent») conformen un univers antropomòrfic, un autèntic macrocosmos, vivent també (amb el seu «romflet de bèstia gegantina que s'hagués adormit fatigada») i, alhora, silencios, aterridor.

Així va plasmant-se tot un itinerari que té la seva part objectiva en una trajectòria temporal i geogràfica ben precisa, però que, al mateix temps, representa un viatge biogràfic de maduració i d'introspecció cap a l'interior humà, amb un evident contingut simbòlic. Establir i reconèixer la dualitat entre personatge i realitat, entre «jo» i «no-jo» és una manera de presentar el cosmos novellístic i és, alhora, l'objectiu del viatge de la protagonista, en la integració formal precisa de tècnica i contingut que realitza la novella. Veiem, així, que de bon començament és la realitat la que s'imposa a la Mila, de manera que quan aquesta, en l'ascensió, exclama «quina solitud!» no fa sinó constatar, en un evident parallelisme amb la reacció del protagonista d'*Els sots feréstecs* en arribar a Montmany, el predomini de la matèria: com en les teles de Whistler (les simfonies nocturnes), la fluctuació atmosfèrica deixa al descobert el silenci, l'ombra, la negror i la mort que constitueixen l'autèntic fons de la matèria. La imatge externa s'imposa, al capdavant, a la Mila, en el que és una relació de dependència evident: «el cor li devenia, d'improvís, tant o més obac que aquelles pregonesses». És lògic, doncs, que quan la Mila arriba a l'ermita se senti agredida. Ella no hi pren possessió de la realitat, sinó que és aquesta la que pren possessió d'ella. Per això, amb prou feines si arriba a situar-se en les negrors de la cuina i, en entrar a la sala de la casa i davant de «la gelabror de tomba» que surt de la capella, sent les mateixes sensacions, les mateixes esgarifances, que havia sentit enmig de les muntanyes. I és que la realitat és una i única. I hostil. Perquè cap relació harmònica no existeix entre ella i l'entorn, entre el «jo» i el «no-jo»; i la seva individualitat no compta amb uns límits ben establerts amb els quals defensar-se o imposar-se. Per això se sent desencaixada i agredida.

A la plana, la Mila no era ningú personalment, però, com dins de l'úter matern, vivia plàcida en un entorn que li havia proporcionat els ideals de mitjanïa vital amb els quals anava sobrevivint. A la muntanya, en canvi, tot li resultava estrany, agressiu i, per tant, és el terror, la por, allò que marca la seva actitud: «És una mala cuca la por, i cal desniar-la», li dirà el pastor. Però això no s'esdevindrà fins al final de l'obra, perquè fins aleshores la Mila no coneixerà plenament, personalment, això que li afegeix ara el pastor: que «la basarda un se la fa» perquè «les coses del cel i de la terra, se'n cuiden pla ben poc de nosaltres». La Mila, però, recorda el «llengot d'acer en les mans del pastor i el recel amb què aquest els hi obrí la porta». I és que les pors, no perquè un mateix se les faci, són menys reals, menys terribles.

Aquesta condició passiva —i aterrida, bé que encuriosida, perquè és viva— de la protagonista, tant com en els fets o més, queda plasmada en la perspectiva amb què aquests se'ns presenten: la veu narrativa sap jugar amb molta saviesa un doble joc en mostrar la visió de la Mila emmarcada dins una perspectiva objectiva més àmplia. Així, el lector té accés a la realitat a mesura que hi té accés també la Mila; i pot seguir, fins i tot, el moviment dels ulls d'ella o les mal enteses paraules que arriben a les seves orelles. També coneix, per tant, el «com» va coneixent i interpretant la realitat el personatge, convertida la seva ment en una mena de pel·lícula sobre la qual van quedant impresos nombrosos elements que, l'un darrera l'altre, aniran deixant «senyal». S'estableix, doncs, una mena de triangle entre el narrador, la protagonista i el lector. Un triangle que evita els corrents d'identificació típics de la novella simbolista (la

qual, en la voluntat de «suggerir» uns estats anímics, cerca de suprimir les distàncies i identificar els tres angles en una única perspectiva, tal com fa, per exemple, *Les lauriers sont coupés*, d'Édouard Dujardin]. Com que allò que vol donar-nos és un tall en profunditat de la vida, com que allò que vol posar de manifest es troba més enllà de les aparences de realitat (i cadascun dels passos en fals i de les males interpretacions del personatge ens ho demostrarà), no pot limitar-se a adoptar una perspectiva objectiva, purament analítica, sinó que ha de barrejar a la captació de la realitat, del marc, els estats subjectius de comunicació amb l'entorn, perquè és a través d'aquests estats («subjectes» a impressions i creadors d'altres estats imaginatius) que la realitat és capaç de mostrar el «gest», el «símbol», d'allò que autènticament és i que amaga: la seva cara oculta.

Realitat i art

En la doble perspectiva que estableix el punt de vista narratiu (que situa el lector en la necessitat d'interpretar les informacions que rep), van trenant-se els fils d'un dels motius argumentals de més importància a l'obra: l'equívoc en les relacions entre la Mila i el pastor. En la primera aparició d'aquest personatge, la veu narrativa, tot descrivint objectivament els fets (bé que des de la perspectiva dels ulls de la Mila), ens el mostra com un «homenet remirgolat amb un fauçot lluent a la mà». Quan aquesta primera impressió és subjectivada, la Mila —se'ns diu— «se'n quedà empenhada». I, en la descripció del personatge que es reprèn tot seguit, els elements descriptius s'associen a valors morals: la bondat i l'agradabilitat del personatge queden associades al seu físic, reposat i barbamec. La Mila, ens especifica el narrador, «li posà uns quaranta anys».

La funció que exerceix el pastor en relació amb la Mila és la de guia. Guia, en concret, davant de la realitat agressiva, cosa que comporta que prengui, també, una actitud de protector. Davant del desconegut, davant del gos, davant del marrà, etc., les actuacions del pastor eliminen l'agressivitat del desencallament. Per això, «en el personatge del pastor desconegut hi sentia com un caliu de família, grat i retornador». D'aquesta manera s'estableixen, des d'un bon començament, una sèrie de relacions que el somni de la primera nit de la Mila a l'ermita ve a confirmar: enmig de l'agressió, real o somniada, que sofreix (des de l'estranyor del llit al seguit de factors ambientals que remetien directament o indirectament a sant Ponç, incloses les muntanyes que s'interposen en el somni entre ella i el paradís ja irremissiblement perdut de la plana), el pastor és guia i consol. I, tanmateix, en el somni, el llum del pastor es confon amb els ulls de sant Ponç.

Tot el capítol tercer, «Claror», explicitarà aquesta funció de guia que realitza el pastor i, per millor fer-ho, comença contrastant les relacions de la Mila amb el seu entorn, el primer matí que passa a l'ermita, abans i després de l'aparició del personatge. En el primer moment, la Mila observa la seva nova realitat: la manca de sol, el griso, els forrellats de la casa i el terrat, tot mostra la humanitat, la vellúria, el domini de la vegetació i el desordre, en una anacromia que uniforma la casa i el paisatge exterior (una nova simfonia a la manera de Whistler, ara en gris, plasmació d'un estat anímic, tal com volia la pintura simbolista). Aquest contacte personal i directe (ho especifico: sense intermediaris, perquè la magnificació feta per en Matias, mancat de paraula

creadora, no ha estat efectiva) és decebedor (de tal manera que la Mila arriba al plor, en el que és constatació d'impotència: un tòpic habitual en la literatura modernista). En canvi, després de l'aparició del pastor, la visió de la Mila és substituïda per una descripció objectiva, en tercera persona, de l'ermita dins del paisatge (marcat aquest, a més, per elements ascendants). És una descripció gairebé geogràfica que actua com a enquadrament: les coses tornen a ésser establertes, segures. I el pastor, en la seva funció de guia, domina la resta del capítol, constituït per una sèrie d'episodis aparentment diversos, que no són altra cosa que la presentació d'un marc vital (o mític) que comença pel pastor i acaba en l'Ànima, tot passant, equidistant entre aquests dos, pel Bram.

Cert que la capacitat fabuladora del pastor no encaixa amb prou precisió amb els conceptes que la Mila té del món i de les seves coses (l'episodi de l'Orifany és prou explícit), però es deixa guiar encuriosida. Així, desvetlla el passat del pastor (un passat marcat per la maternitat estroncada per la tragèdia) i, tot seguit, es deixa portar al Bram. Les sensacions van acumulant-se: el Bram, d'on surt «una aiga braument saludable» (que havia guarit el pastor després de la tragèdia), és associat per la Mila al somni de la nit i, tot seguit, en davallar al si de la «bauma gratada a la muntanya» (que és com «una altra capella», dins de la qual s'obre un canal «inconegut dels homes»), topa amb la cara d'en Baldiret i sent «que una alenada de febre li abrusava les entranyes». I, encara, en anar a beure a la font (vivificadora, font de la vida) seguint el ritual que li ha proposat el pastor, topa altra vegada amb la «carota avespada de faunet» tot «tornant a sentir en ses entranyes l'alenada calda de la febre». Fa, aleshores, «de pensament un gran prec». Aquest prec, aparentment secret per al lector, no ofereix, en realitat, cap mena de dubte: és la maternitat el que la Mila demana. Al capdavant, la maternitat havia aparegut ja en la narració de la tragèdia del pastor i havia dominat totes les sensacions rebudes al Bram. A partir d'aquest moment, tot i que només s'expliciti de tant en tant, ocuparà el lloc central de l'obra. I la seva possible realització, que ací té Baldiret com a model, trobarà la seva contrapartida en l'escrofulós, «cosa humana asexualada per la malaltia», que la Mila ajudarà a banyar al Bram: davant dels «ulls apagats» de la mare, sabrà que «la maternitat, aquella somniada font de ventures inestroncables i de conhortos de tota pena, podia ésser a voltes quelcom terrible, una mena de puniment a bestreta del més espantós delictes que es pogués cometre en altres vides».

Continuant amb la seva funció de guia, el pastor ensenya a la Mila de confegir «les beceroles de la muntanya». Per això, d'una banda, li mostra el fons de llegenda del paisatge, com a via per assolir una relació positiva amb aquest (cal saber «les fetes que hi són passades perquè s'hi posi voluntat»). Però, de l'altra, li fa descobrir la maldat que s'amaga en el fons de tot del gran buit del paisatge, enmig de la matèria, cap on el pastor ha fet girar els ulls de la Mila, perquè —li ha dit— no n'hi ha prou de mirar enlaire i «cal escampar els uis pertot». Allí la Mila descobreix l'essència de la matèria, l'Ànima, «la cosa més roïna de la muntanya». En descobrir-lo, coneix ja el marc simbòlic en el qual li tocarà moure's: entre el pastor i l'Ànima, personificacions del dualisme còsmic que és representat pel Bram, la font, el lloc d'on neix la vida.

D'aquest primer coneixement assolit en surt, en el capítol següent, el primer pas de la Mila cap a l'establiment d'una primera avinença entre ella i l'entorn. Que vol dir, és clar, imposar el seu ordre personal a la realitat que l'envolta: la neteja. Es tracta d'un altre dels tòpics habituals de la novella mo-

dernista, utilitzat exactament amb el mateix sentit que ací a *Els sots feréstecs*: ordenar la realitat per tal d'adaptar-la, de transformar-la i, al capdavant, de prendre'n possessió. Ens trobem, és clar, davant d'una metàfora de la creació artística, que constitueix, en realitat, el tema de tot el quart capítol. Car, amb la creació artística, l'home realitza analògicament la funció transformadora que el justifica en la seva humanitat, com a cim de l'escala de la creació i punta de llança cap a l'esperit. En termes de Gabriel Alomar: «Modelar la terra a l'albir de l'home; inspirar-li també, com els Elohim, un espirall de vida; animar-la d'humanitat, adaptar-la a les condicions humanes com qui doma una bèstia salvatge, humanitzar les forces i asservir-les, esculpir en el món la nostra imatge, *crear*, en fi, crear, assolint d'un vol la funció mateixa de la divinitat».⁴ De fet, la Mila és lluny, encara, d'assolir aquesta capacitat creativa perquè no ha realitzat cap dels passos previs de presa de consciència que la facin mestressa d'ella mateixa. I si no és mestressa d'ella mateixa, poc pot ésser-ho de la realitat que l'envolta. Però és l'actitud el que compta, una actitud de curiositat i de vitalitat que la diferencia del seu marit, el qual, ronsejant i fugint de feina, fa un pas més en la degradació iniciada en la tria d'un ofici «de vell o de xacrós».

L'episodi de la neteja rep tota la seva significació simbòlica després de servir de suport argumental per a l'aparició física de l'Ànima. Quan, d'una banda, l'activitat de la Mila es transforma en via de descobriment i de control de tot allò que li resultava paorós perquè li era desconegut: les presentalles. Un cop netes, en rep la sorpresa: es tracta d'un art (remarquem-ho: art) bàrbar, ingenu i primitiu («efectista i candorós») que canta les excel·lències del sant i que produeix una impressió «encalmadora». Encalmadora, és clar, perquè s'interposa entre ella i el sant salvant una relació conflictiva que, gràcies a això, se li fa ara gairebé acceptable, malgrat que el seu escepticisme inconscient manté viu encara aquell «quelcom d'incompatible, com una secreta enemistat» entre ells. Aquesta primera associació de neteja-art-sant es repeteix tot seguit, quan la Mila, portada per un impuls irreflexiu, ha fet baixar el pastor a l'ermita i, entorn d'aquesta presència, van succeint-se una colla de fets: el pastor recrimina la poca fe de la Mila; aquesta, en un moment de solitud i d'autocomplaença —que la deixa confusa en adonar-se'n—, besa la seva pròpia imatge reflectida en la bacina, en el que és una autodescoberta en un pla molt estrictament sensual, narcisista, d'introversió, assimilable a una primicera actitud artística («gustar-se un mateix», que diria Riba);⁵ en tancar l'església, davant del crepuscle, sent l'esgarripança de la mort, que, per un moment, es fa present al seu esperit (cal remarcar la terminologia emprada per l'autor i la qualificació de la protagonista com a «inconsciència inquieta»); i, finalment, la sorpresa davant de la remodelació que el pastor ha fet de la neteja realitzada per la Mila, en encendre les candeles i explicar el sentit de l'acte: la descoberta de l'art.

En efecte, tot el capítol té una única finalitat: la presentació de l'art com a filtre embellidor i, alhora, com a única possibilitat de comprendre i controlar la realitat que, en ella mateixa, resulta incomprensible i aterridora. El pastor ja ho havia explicat a la Mila quan aquesta havia manifestat la por que li

4. *Ibid.*, p. 23.

5. La frase és de la novena de les *Elegies de Bierville*. No la cito gratuïtament: Riba, a *Salvatge cor* especialment, planteja una problemàtica molt similar a la de *Solitud*, bé que hi recull la tradició platònic-augustiniana en el plantejament i arriba a una solució diferent.

feien les boires. Ara li ho especifica més i millor perquè ja no parla, com aleshores, de suggestió, de creació imaginativa de mons superiors, sinó d'una actitud ètica que pressuposa una consciència prèvia que manca a la majoria de la gent: «hi ha pas una animeta que s'atalaï de lo que veu ni que tinga una esma de devoció». I, això, perquè tenir consciència de les coses és estar per alguna cosa més «que pel dinar, les ballades i el gatejar». I, tanmateix, és aquesta consciència —que permet aquella actitud de devoció— la que diferencia els homes dels animals: la gent és «nícia» i «se'n van del món sense sebre què cosa sia cosa de pler». Per això, la humanitat superior es caracteritza per la possessió d'aquest sentit personal que, en el pastor, adquireix un halo sobrenatural, resultant de l'actitud d'èxtasi i de reflexió que el porta a apartats paratges misteriosos. I la Mila, que no és altra cosa, fins ara, que una «inconsciència inquieta», pot començar, gràcies al desencàixement de la seva situació, a les inquietuds que la dominen i als moviments instintius del seu ànim, a caminar cap a la formació d'una personalitat humana autèntica, plena. Per això, «la indiferència que havia enronat sempre la vida de la dona, mateix que un mur llarg i seguit i sense cap mena de relleu, començà a clivellar-se, filtrant-se per les esclotxes, com sigil·losos esperits de la muntanya, malèfiques i torbadores sensacions desconegudes». Al capdavant, doncs, la Mila comença a viure més enllà del pla purament físic. Ha estat l'esperit —l'art, en darrer terme— allò que li permet d'entrar a l'autèntica vida, tot i que aquesta entrada sigui encara molt poca cosa amb relació al camí que li manca recórrer fins a aconseguir la seva autèntica personalitat individual. Com si tals «sensacions desconegudes» no fossin altra cosa que el potencial de vida que ella ha de canalitzar per tal de fer-lo creatiu d'una personalitat humana, la seva pròpia.

El capítol hauria d'acabar en aquest punt, però a les edicions posteriors al 1939 Víctor Català afegí la narració de «Sol de Murons», l'únic fragment conservat dels dos capítols que havien restat inèdits. La narració ve a ésser un reble, una demostració palpable, del poder de la paraula, per la virtut de la qual es posa de manifest l'autèntica realitat de les coses: la narració de les «fetes que hi són passades» i la neteja que tot seguit hi fa la Mila converteixen la cabellera, «que de primer antuvi li havia fet una mena de fàstic», en un «immens joiell foguejant». La narració ve a ponderar, també, la capacitat de lliurament, d'amor, de la dona enfront de l'egoisme masculí (inclosa la intervenció de sant Ponç, que exigeix el sacrifici personal). Ambdós elements —art i exemple— conflueixen en la relació afectiva, l'abrusament voluptuós, de la Mila amb la cabellera, símbol de la feminitat sacrificada, i se situen en el camí del seu autodescobriment com a dona. És per aquest contingut —i, doncs, per raons morals— o, com diu l'autor, a causa de la llargada que anava prenent la novella, que els dos capítols de què formava part aquest fragment foren deixats de banda? En tot cas, poc afegeix al conjunt i, certament, tant aquest fragment com els dos capítols següents, «Sumant dies» i «Rondalles», el que fan és reblar extensivament el que ja havia estat presentat. «Sumant dies» completa el procés d'adaptació de la Mila a l'entorn, amb la incorporació d'alguns elements nous, com el personatge d'Arnau, l'explicitació del lligam maternitat frustrada-Baldiret i, finalment, en l'episodi de la cargolada, un nou reconeixement de l'entitat de l'Ànima. «Rondalles», ultra el que representa de fixació de la funció creativa del pastor, presenta un conte meravellós que és una autèntica metàfora del desvetllament sexual de la Mila. La relació que s'estableix entre el vell i l'ocell daurat és, exactament, la de tempteig amorós que encarnarà ben aviat la Mila. El conte presenta la victòria de l'instint sobre la raó:

les tres plomes (vermelles: del color de la passió, demoníac) tanquen els ulls del vell a la cara real del món i els obren a la cara oculta i, malgrat que aconsegueix de superar les tres temptacions (riquesa, poder i saviesa), no supera allò que, en realitat, signifiquen: el petó de la goja desvetlla en ell una inquietud eterna i insadollable que el converteix en una ànima en pena. Simple aflorament, al capdavant, en la persona individual, d'una força inconscient, absoluta i eternament insatisfeta, del cosmos.

Primavera

La funció dels sis primers capítols és, fonamentalment, introductòria: la Mila —i, amb ella, el lector— hi entra en contacte amb la realitat on li ha tocat de viure, la reconeix i s'adapta a ella personalment i físicament. Aquesta primera adaptació és la que farà versemblant l'acció que l'obra desenvoluparà a partir d'aquest moment, una acció de caràcter psicològic, interna. La Mila ha començat a adonar-se de les coses i, encara que només sigui de manera molt primària, ha començat una rebel·lió i una recerca. La rebel·lió, dirigida a la indiferència d'en Matias; la recerca, referida a la seva maternitat frustrada. A la primavera, quan la Mila comença a viure al ritme de la vida universal, començarà també el seu desvetllament com a persona.

Tanmateix, aquest desvetllament és presentat amb totes les seves ambigüitats. La novella utilitza sàviament la fallàcia patètica, però no tant com a via d'objectivació de la transformació individual del personatge, sinó, més aviat, per donar a aquesta transformació un àmbit cosmològic en relació amb el qual el personatge no és més que una petita part o, si es vol, un reflex: «aquells embelliments es reflexaven en ella i que ella també, al compàs de la muntanya, feia una gran transmutació regressiva». I és que canvis físics i canvis anímics (la «plenitud exaltada de sentiments» i la «impressionabilitat tan soma») provenen d'un mateix moviment còsmic, que ella rep i que no rebrà en Matias, inert i indiferent com un mineral.

En efecte, des d'un bon començament (a través de la narració i a través de les constatacions del pastor) s'ha anat posant de manifest que la Mila i en Matias presenten unes possibilitats congènites d'humanització desiguals. La Mila és dominada per la presència de sentiments i d'inquietuds, mentre que el seu marit «té atre gènit». És un adormit, en un món en el qual els homes, com en *El comte Arnau* de Maragall, es divideixen en desperts i adormits. Dins de la tipologia humana, és un mer figurant, com aquelles representacions d'una humanitat sense vida pròpia que Casellas descobria a les teles de Baixeres i d'altres pintors realistes⁶ i que ell mateix, amb un contingut simbòlic similar al de *Solitud*, plasmava en els pagesos i terrassans d'*Els sots feréstecs*. Són personatges determinats per l'ambient. El seu «jo» individual no existeix com a tal, reduït al no-res pel conjunt d'influències exteriors, influències cognoscibles per la ciència a través de l'observació analítica. Per això, basta i sobra la tècnica naturalista per descriure'ls i captar-los en la seva totalitat. No així la Mila, que participa de la vida universal, de l'energia immanent de la matèria, d'aquella força incognoscible que ella té opció de canalitzar i dominar en la seva consciència i en la seva voluntat.

6. R. CASELLAS, *Tercera Exposición General de Bellas Artes. IV: Representaciones de la vida humana*, «La Vanguardia» (4-vi-1896).

Ens trobem, doncs, amb una escala còsmica que ens presenta diferents graus en l'existència, d'acord amb el concepte nietzscheà de l'home a què he fet esment: «L'home és una corda lligada de la bèstia al Sobre-home. Perillós anar avant, perillós pas, perillós mirar enrera, perillós tremolar i restar aturat.» La Mila, que farà aquest camí tan ple de risc com inevitable, es converteix en el punt central en relació amb el qual van apareixent els diversos plans on se situen els personatges de l'obra. Així, el canvi que, amb la primavera, ha sofert la Mila, ens és objectivat en tres episodis protagonitzats per tres personatges diferents que, com que representen tres graus diferents de l'escala còsmica, també representen formes de vida diferents i, per tant, alternatives diverses per a ella. El primer és el pastor, el qual, tot «abrigant-la de dalt a baix amb la mirada afectuosa» (és a dir, amb una actitud paternal, ben allunyada de l'apetència sexual), atribueix la transformació a sant Ponç (patró-símbol de la contrada: coincideix, doncs, amb la veu narrativa, bé que la seva explicació no sigui estrictament descriptiva, sinó mítica). Cal remarcar que el pastor es troba en un pla superior i les seves intervencions van «de dalt a baix». Més endavant se'ns acabarà d'explicitar: «no semblava de la terra» i «davant l'alta de l'elet ella s'humiliava fins a la pols de la terra». En canvi, l'Arnau, que protagonitza el segon episodi, «no li treia els ulls de sobre», en el que és una atracció sexual franca i directa, de tu a tu, perquè ell i la Mila es troben en el mateix nivell d'humanitat i, per això, més endavant, en l'escena de l'aixart, drets tots dos sobre el terra (tal com correspon als homes), «es varen quedar amidant-se francament». I, en tercer lloc, quan s'ajaça sobre l'herba i s'adorm, es desperta sobresaltada i se sent cobejada per la mirada amagada de l'Ànima, que representa, és clar, l'animalitat, l'instint en estar pur, i actua de baix a dalt. No cal dir que tots tres plans són en ella, com en tot home (exceptuant en Matias i els que com ell no arriben ni a existir), microcosmos que reflecteix en el seu interior la gran contradicció del dualisme còsmic.

Fixem-nos que, en el darrer episodi, la Mila s'ha sentit dominada per les forces irracionals de la natura o, si es vol, per l'energia, per la vida que empeny tot l'univers: dins del pit hi sentia, «com en l'atmosfera —ens diu—, l'escalfor d'un caliver de vida colgada»; i, si es deixa anar sobre l'herbei, és per una íntima identificació irracional (els termes emprats diria que són prou significatius de la comunicació dionisiaca que volen traduir: «borratxament», «desig somort i las») que comporta la desaparició de la individualitat, en tant que individualitat és «consciència». En aquest punt ens és lícit remetre'ns a la poesia maragalliana.⁷ Però allò que en Maragall era positiu, ací resulta més aviat negatiu. La pèrdua de la individualitat «conscient» vol dir immersió en la inconsciència: en el son, que la veu narrativa no s'està de qualificar com de «mofeta i impudorós de si». Del fons de la inconsciència neix l'agitació que, sobtadament, la desvetlla. I com si la consciència, de la inconsciència, no en pogués haver altra cosa que una imatge fugissera, allí té, amagades, les «dues ninetes de llop cerver, plenes de cobejances». ¿Quina és, doncs, la «vida» de la muntanya? ¿La del sant Ponç vivificador o la de la inconsciència convulsionadora i anihiladora? Si més no, d'aquesta ambigüitat del sexe, la Mila arriba a tenir-ne esment: «Tot de cop, doblà el cos sobre les cuixes juntes, amagà la

7. «Catalònia», I (1898), p. 270.

8. Especialment «Pirinenques», de *Poesies* (1896), i «Les muntanyes», d'*Enllà* (1906). Sobre aquest darrer, cf. el comentari aclaridor de Gabriel FERRATER, *Sobre literatura* (Barcelona 1979), ps. 94-96.

cara i s'abraça els genolls espaumòdicament. Una onada xardorosa feta de vergonya, de felicitat, de por i de desig, tot alhora, la invadí, muntant-li dels peus al cap, i enrotllant-li l'ànima sobre si mateixa en vertiginós remoixell, li féu quasibé perdre coneixença.»

És això, al capdavant, allò que tot seguit salta al pla de la consciència. Ho fa a través d'una associació significativa amb la confessió, una associació que serveix, fonamentalment, per refermar la involuntarietat (si no hi ha voluntarietat, no hi ha «pecat») i, alhora, l'ambigüitat de tals moviments anímics (estrelles/borinots, decepcions/ventures, resplendents/entelades). Així, l'autor, plasmanent gràficament el primer moviment anímic del seu personatge, el porta a encarar-se, sense intermediaris, a la seva pròpia condició tot allunyant de les possibles interpretacions religioses de moral de via estreta els planteigs que està fent. Tanmateix, el personatge no té un grau suficient de consciència per realitzar una autoanàlisi directa, objectiva. La versemblança exigeix un correlat objectiu: la recerca d'un confident. A través d'aquesta «recerca», la Mila estableix —conscientment per primera vegada— les seves relacions amb els altres personatges de l'obra. L'encadenament amb què aquests van fent aparició en la seva ment resulta força significatiu: el primer a aparèixer-hi és el pastor i, tot seguit, en Matias. Són, en principi, els seus dos únics confidents possibles i tots dos tenen, com a característica comuna, la seva «asexualitat». En efecte, el primer, el pastor, «el pare i germà de tothom», ha aparegut immediatament després de —i, doncs, relacionat amb— el capellà. El moviment anímic —en el «diàleg interior» d'autoanàlisi del personatge, molt estretament acotat pel narrador— és plasmat amb una precisió absoluta: el pastor és confident possible, però alhora és el confident impossible perquè alguna cosa d'antitètic presenta amb relació a «certa llei d'angúnies», les que ella —i no ell— pateix. Ens trobem, doncs, en un estadi ben precís del pensament de la Mila sobre el pastor: corrobora la constant d'unes relacions fonamentalment asexuades o, si més no, d'unes relacions en les quals l'amor no és destructiu sinó agombolador, protector. Tanmateix, aquestes mateixes característiques són les que porten la Mila a descartar-lo com a possible confident (és a dir, com a sortida personal de les angoixes interiors que ella pateix), amb una suposició que trobem a bastament repetida al llarg de la novella per part de la Mila: el pastor es troba en un pla superior, en el qual sembla no capir la realitat. Per tant, tampoc no podria comprendre-la a ella.

Descartada, doncs, d'entrada, la sortida religiosa, la Mila descarta ara la sortida artística —diguem-ho així. El pla sobrehumà no li sembla, en principi, solució. Circumscriu, doncs, la seva recerca en la «normalitat» i, dintre la «normalitat» (per la seva condició social i personal de casada), hi té el marit, «més bèstia que les altres, puix era una bèstia sense zel...», el seu «home», que hauria d'ésser la sortida lògica, «normal», de les seves inquietuds. Ací, però, s'estableix un primer —i significatiu— enllaç de relacions: Matias és infrahumà perquè no té «mirada de cap mena». «Per primer cop en la vida», se'ns especifica, la Mila pren consciència de què és el seu marit: la indiferència, la impersonalitat, se li apareix com un grau d'existència «inferior» al dels «homes» i al de les «bèsties», els quals, al capdavant, «expressen» alguna cosa (els «ulls», al llarg de tota l'obra, en aquest i en els altres personatges, són imatges metonímiques de la personalitat). Per la via comparativa, indirecta, han fet acte de presència en la ment de la Mila dos altres personatges «externs», l'Ànima i l'Arnau, no posats en consideració, per bé que tots dos demostren tenir allò que manca al pastor i a en Matias: el desig sexual.

No oblidem que, en el seu itinerari, la Mila és, tot just, en un primeríssim estadi de presa de consciència: l'ha presa de les seves inquietuds; la pren, també, dels intents per trobar-hi sortida; uns intents, però, que sorgeixen de la semiinconsciència («sense donar-se'n compte clar»; «sorpresa i confosa es descobria aires de gata moixa») i que intenten «restablir» una suposada «normalitat» que, al capdavant, resulta inassolible. En aquest moment (primeríssim estadi de conscienciació, anterior encara a l'aparició de la voluntat pròpia), neix la temptació d'autoanihilament, d'esquivar el risc i no passar la maroma: «transmudar son ésser ple d'inquietuds en quelcom insensible, empedreït, mort en vida». Ésser, doncs, «formiga» com les feixineres de Ridorta, en les quals el treball quotidià no deixa lloc a la vida de la consciència i viuen sense viure, «sense instints, sense febres, sense claredat de seny, sense altre noció de l'existir que el pes que gravitava sobre sa esquena feixugament». O, «millor encara», davallar en l'escala de l'existència cap al regne vegetal o mineral, cap al «no ésser» de l'absència de tota consciència d'un mateix. I, malgrat tot això, la Mila viu: les seves «ànsies caldes» s'aboquen sobre els animals i sobre en Baldiret, autèntics succedanis d'unes satisfaccions de dona i mare que la pretesa «normalitat» en què pretén viure li nega.

Una nova consciència superior

«La festa de les roses» i «Gatzara» actuen, dins de la trama novel·lística, com a contrapunt: són «visions» que mantenen una independència estructural gairebé absoluta. No fan, tampoc, avançar la Mila en el seu itinerari de definició de la seva pròpia personalitat. Però presenten, en canvi, una alternança de clarors i obscuritats que acaba de delimitar un entorn, personal i col·lectiu, geogràfic i còsmic, en el qual es mou el personatge. Així, l'escorxament «implacable» de conills per part de l'Ànima («botxí desanimat») és seguit de la manifestació de «l'imperi august de la santedat», simbolitzat en el domini que sant Ponç exerceix sobre la terra, els homes i la mateixa Mila; i, tot seguit, les forces instintives, bestials, destructores, que es manifesten en la massa, són substituïdes, són vençudes, pel «palau d'encís, demora de goges d'algun conte fantàstic» de l'encesa del pastor i en Baldiret, encesa que no pot ésser interpretada d'altra manera que com a símbol de l'art.

La festa deixa la Mila ressentida (contra sant Ponç en concret) i en la més absoluta misèria material: «més pobres i despullats que Adam i Eva». Progressivament, doncs, el seu ideal de «normalitat» se li desfà a les mans i, des de la posició extrema en què es troba, se li destrien més encara les posicions i la significació dels homes que l'envolten. El primer, en Matias, una vegada més, és incapaç de proporcionar-li el mínim suport: aclaparat i —com sempre— sense mirada de cap mena, demostra la seva despersonalització en l'absència de la dicotomia consciència-voluntat, ja que, quan supera la perplexitat, s'embolica «en una xarxa de preguntes balderes, de suposicions cànides, d'amenaçes buides de propòsit...» Narrador i personatge coincideixen en el to taxatiu de desqualificació: «nul», no mereix altra cosa que «l'lastima menyspreant». En canvi, el segon, el pastor, es converteix, en aquests moments de desfeta, en el «refugi», que es manifesta novament a través dels ulls: «Aquells ulls sempre plens de fortalesa, de previsió, de serenitat, la inundaven d'una ampla mirada calda, devota, infinida...» Presa per aquesta mirada, la Mila té,

per primera vegada, la sensació d'anorreament, similar a la que sentirà més endavant, quan s'adoni de la superioritat del pastor.

Tanmateix, la confrontació de personatges i de significacions encara fa un altre pas endavant en ésser descobert el robatori dels conills realitzat per l'Ànima i en rebre la Mila —que hi ha donat peu «en una defallida perillosa de l'instint»— l'embat franc i directe de l'Arnau. Cal destacar que és, primer, la por el que l'allunya d'ell («por d'aquells ulls penetrants de la mateixa empenta del desig, por d'aquells llavis encesos i provocatius com un criador de voluptats, por d'aquell tronc gallard ple de xardors masculines, por d'aquella onada vertiginosa de vida passional que l'embestia de ple en sa solitud eixarreïda de dona oblidada...»), bé que, definitivament, després d'un instant de temptació, «uns ulls isolats, sense visatge que els enquadrés, uns ulls màgics, que no eren els de l'Arnau, abrigaren amb una ampla mirada calda, devota, infinida, la dona esblaimada». Els referents ho deixen clar: és el pastor qui s'interposa com un àngel de la guarda, protector, posseït d'una força superior a la de la «vida» que empeny l'Arnau («com si tanquessin en son fons una força més serena, més dominant, més poderosa que el mateix instint de vida, feren refluïr i allunyar instantàniament l'onada turbulenta»).

Com que els personatges són «un pont i no una arribada», la mobilitat els és essencial. D'aquesta manera es va resolent la polarització establerta ja de bon principi: la Mila cap al pastor (que convergeix en punt de referència moral, de manera que, quan accepta les captivitat d'en Matias i fa ús dels guanys per a les seves necessitats, és el «judici mut» del pastor el que tem) i en Matias cap a l'Ànima. En Matias, en efecte, va perdent la indiferenciació (i, aviat, la son i la tranquil·litat), fins al punt que la Mila creu que es va tornant «semblant als altres homes». Però la seva transformació no va acompanyada de l'adquisició de consciència-voluntat-acció, sinó que és només el resultat d'una activitat que es realitza al servei de l'Ànima: el joc. No és, doncs, una humanització allò que en resulta, sinó una animalització, en la qual les «lleugereses de l'isard» i les «vivors picardioses de guilla» no cerquen altra cosa que enganyar-la. És lògic, per tant, que vagi separant-se d'ella, car en Matias és no menys que un posseït: «Prompte s'hagué de donar compte la Mila de que el canvi del seu home era més gros del que sospità al principi; que quelcom d'impensat havia pogut més que ella, que havia entrat en l'altra vida, forçant la porta closa de la indiferència bestial, un element que l'alterava per dintre, i que aquell element misteriós tancava en si una força que era hostil a la muller, que la rebutjava i l'apartava d'aquella vida encara més de lo que sempre ho havia estat.» Novament, doncs, la solitud de la Mila esdevé absoluta, moral i física, fins al punt que, en un grau nou de la seva desesperació, s'aboca al plor. És el mateix plor d'impotència del comte Arnau, de Maragall, i de mossèn Llätzer, de Casellas. Externament, així, tot és justificat per tal que el pastor acudeixi a salvar-la, enduent-se-la amb ell, cosa a la qual ella «no hi posà cap impediment ni resistència, com si tingués la voluntat esmortuïda o segrestada». Tanmateix, malgrat aquesta passivitat, amb aquestes sortides començarà la salvació del seu mal, la lenta presa de possessió de la seva pròpia realitat.

Des de la perspectiva introduïda per la terapèutica del pastor, ermita i muntanyes prenen un nou sentit: refugi (i no presó, com fins aleshores), la primera, i espai on viure segons propi impuls, les segones. En aquests nous espais, en aquesta altra realitat en la qual es mou, la Mila trenca tot lligam amb Matias («com si el lligam violent amb què fins aleshores havia ella tractat de tenir-lo pròxim a si s'hagués romput de cop sense fressa ni dolor, deixant

per sempre més desaparellades llurs vides») i té la sensació de dominar plenament la seva pròpia realitat («Es sentia lliure i mestressa de si mateixa, i amb la secreta llibertat, l'harmonia sorgia espontània de sos sentiments i regnava en tots sos actes»), bé que, cal no oblidar-ho, aquesta situació és producte d'una actitud passiva («Ben cert que era una harmonia apagada, sense nervi ni empenya, mes per això mateix grata a son estat, puix no reclamava cap esforç cansador»). Aquesta situació posa la Mila en una actitud de prendre possessió conscient del seu propi passat, de la seva pròpia vida, en un estatí encara previ al de l'autorealització, ja que, quan la feblesa no permet altra cosa, «en lloc d'obrar, es recorda». I, al mateix temps, el mestratge del pastor adquireix tota la seva amplitud: li proporciona «son aprenentatge de muntanyenca», amb el qual la Mila pot situar-se «per les alçàries feréstegues» i observar «l'encís tenebrós de les grans profunditats». No és abocar-se a aquest «encís tenebrós» la memorització que fa de la seva pròpia vida? En realitat, la necessitat d'un confessor en els moments de desconcert en descobrir els impulsos primaverals del seu cos troba ara una tardoral sortida en el pastor, gràcies a la «verbagàlia majestàtica» del qual la Mila oblida la seva «vida migradeta i esquifida de modest ésser humà, per entrar de ple en la vida fantàstica de la muntanya». La realitat és, gràcies a la paraula creadora del pastor, transformada, amplificada, elevada a un nou pla, el meravellós, que desperta en ella una «nova consciència superior», gràcies a la qual s'eleva a «espais serens que no havia conegut encara». Aquesta és la sortida que li ofereix el pastor: establir unes noves relacions entre el jo i l'entorn, les relacions que són perfectament definides per la creació artística (quan és autèntica creació), que tanta distància posa entre la pols, en la qual se sent la Mila, i l'«altesa d'elet» on se situa el pastor. Aquesta relació, que el pastor tradueix en estètica, és, abans que cap altra cosa i de la mateixa manera que la poètica maragalliana (amb la qual ja va relacionar-la Montoliu), una relació ètica i, com a tal, comporta una actitud contemplativa, interior, en la qual la passivitat del mèdium s'harmonitza amb la natura en el seu més íntim sentir («a la boca del cor»), gràcies al qual el creador «recrea» allò que és («que hi deuen havere passades») però que no és visible a través dels sentits. És, doncs, una relació emotiva (garantia d'autenticitat) la que genera la creació, una creació que es plasma en l'art primitiu, expressió ell mateix d'aquest lligam harmònic entre homes i terra, que són les rondalles.

El Cimalt

L'ascensió al Cimalt, «nostre cimbori», representa el darrer esforç del pastor per donar a la Mila el coneixement últim, total, de la realitat, atès que havia de deixar-la definitivament sola i sabia «per ciència i experiència que ell era l'ànima d'aquella casa i que, fora ell, la dona quedaria a mercè dels desconhorts que l'assetjaven». Per això, perquè la intenció és aquesta, en el Cimalt es produirà el xoc entre la realitat tal com és i la realitat tal com la Mila la veu. Les seves observacions, en començar l'ascensió, van preparant la topada: primer, ella sent el pastor de manera diferent a com aquest la sent a ella, ja que ell «s'absentava d'ella, oblidant-la enterament»; i, segon, les pors la porten a cercar refugi en el pastor, primer de resultes de la fressa del Bram, després de resultes de les agressions fantàstiques enmig d'un paisatge imaginari —whistleria novament— de l'entrellum del crepuscle (quan les coses no es revelen ni segons la visió convencional del dia, ni com el caos informe de la negra nit,

sinó que es mostren en profunditat, tal com són més enllà de les aparences). En tots dos casos, la Mila reitera la impressió de topar amb un pastor absent. Però la consciència de la Mila, dominada contínuament per les impressions que va rebent de l'entorn, s'aboca a una llarga divagació en travessar el Clot del Pas dels Llamps, és a dir, en penetrar en el cor mateix de la matèria (de la natura), on la foscor —per contrast— es fa més fosca encara. El lloc —simbòlic, òbviament— ha estat identificat pel pastor com un lloc de maldat; i lloc, foscor i maldat porten el pensament de la Mila a reflexionar sobre el sexe, a témer, en el pastor, les dèries, les follies, les caigudes «que traspassen totes ses intencions i els capgiren la consciència». La sèrie d'associacions que la porten a recordar l'Arnau de sant Ponç i a preveure, en «una turbulència brunzidora», l'agressió del pastor («la cosa aquella»), en realitat, amaga un desig: cediria, suposa, i cediria perquè el pastor no actuaria com a destructor perquè, a), és «savi i bo» i el seu pit és «emparador»; i b), allò que ell li donaria seria no menys que el «transport als mons de misteri que visitava ell sol quan la seva ànima s'absentava de la terra». I és que, al capdavant, la Mila creu que és pel sexe que podrà accedir al món que li descobreix el pastor. La confusió és tan clara, tan evident, que ella mateixa es troba «amargament ridícula» en fer-se conscients les divagacions de la seva ment. Ben mirat, ella té plena consciència que ha anat a cercar la solució allà on el sexe no existia: en Matias i el pastor. Aquest era, per a tot i per a tothom, «una mena de providència benefactora que tot ho emparava igual, sense distincions ni preferències».

Una nova etapa en aquesta ascensió es realitza quan la Mila se sent, amb la llum, deslliurada «dels rosecs destructors que congria la fosca». I és que, en aquesta ascensió, alliberada ja del pes de les cabòries, de la fosca o de la matèria (el narrador ens ho deixa ben clar a través del diàleg que mantenen els personatges), la Mila comença a sentir-se segura d'ella mateixa: reordena, doncs, la seva vida, tot prenent consciència del lloc on es troba, tot comparant l'ascensió a la muntanya feta amb en Matias amb l'ascensió que estava fent amb el pastor. Fet i fet, aquesta darrera l'està fent enmig d'un ambient hostil, enmig de la desfeta moral i material i, doncs, amb tota la realitat exterior en contra. I, tanmateix, és «agradable» i «rejuvenidora», ben a l'inrevés de la primera. Per què? Perquè, malgrat la desfeta, se sentia «animada i com segura sobre la terra, engrapada a quelcom que, volent o no, la mantenien a flor». La diferència, doncs, es troba en el «guia» que l'acompanya i la sosté; la Mila reconeix la funció del pastor envers ella (i, per això, la seva mirada és d'agraïment, «sense terbolències insanes»). I, com a exemplificació d'aquesta funció, el pastor inicia un joc de gests i de paraules, tot donant nom a les coses, com en una cerimònia de presa de possessió en la qual és seguit per la Mila, que s'inicia en el cerimonial d'ascensió cap a les altures. La paraula, una vegada més, és la que ha obrat el miracle, perquè la Mila no pren possessió de les muntanyes, sinó del «nom» de les muntanyes i, en elles, reconeix una realitat més autèntica que la veritable, perquè, al capdavant (bé que això la Mila ho sabrà només quan ja no hi sigui a temps), la realitat només és salvable si, com el vel de Maïa, la paraula la cobreix i la magnifica. Per això, la Mila no «coneix», sinó que «reconeix» («els llocs de què li havien fet esment i donat coneixença les rondalles del pastor») una realitat «magnificada». La veu narrativa ens ho especifica, potser cercant la versemblança psicològica de la situació —com si el narrador no s'acabés de creure allò mateix que ens narra—, que potser la «paraula magnificadora del pastor» no s'ajustava prou a la realitat.

Però, això, ara, ho sap també la Mila: «les vostres falòrnies que tot ho capgiren i ho fan veure pel costat més bonic...»

Tanmateix, la Mila encara és sostinguda pel pastor: ella ho sap, malgrat que ell atribueixi la virtualitat redemptora a sant Ponç. La Mila, incrèdula i desconfiada amb el sant, sap perfectament que és *ell*, l'home que té al costat, qui l'aguanta. Com si en la persona del pastor hagués trobat la possibilitat d'unir la «normalitat humana», el seu ideal primicer, i el món poètic del pastor. D'aquí prové la pletòrica sensació de plenitud de la Mila: «se sentí feliç com mai ho hagués estat; sos llavis reien, reien sos ulls, reia la seva ànima i reia, finalment, tot l'espai i tota la muntanya a son entorn». L'esfondrament, però, ve tot seguit: com quan la Mila s'havia estirat al davant de l'ermita i havia entrat en contacte íntim amb la natura, aquesta situació harmoniosa es precipita ara en un seguit de moviments interns, l'aparició d'«impulsos apressats, frenètics, irresistibles», i, tot seguit, com si aquests impulsos s'objectivessin sobtadament, apareix la visió fugaç de l'Ànima, del «mal», que ha vingut per tal «de forçar una reserva de ses vides, de robar el secret d'una suposada intimitat clandestina». Aquesta interposició (que correspon a la del pastor davant de la temptació d'Arnau) confirma, en la subjectivitat de la Mila, l'amor que el pastor sent per ella. La veu narrativa, en aquest punt, destria la seva funció de transmissora dels pensaments de la protagonista (tot i que situa el lector en el camí que aquests segueixen a través d'un epítet: «la pobre dona») per especificar que el que li passa és que neda «esmaperduda en un mar de confusions». Aquest desglossament es repetirà altres vegades perquè l'equívoc de la Mila la deixa situada en un camí d'esllavissament que té el seu correlat simbòlic en l'atracció que el buit exerceix sobre ella (és la «seducció de lo desconegut»).

Així, el viatge al Cimalt, que en principi semblava que havia de representar la culminació de les aspiracions de la Mila, queda reduït a una nova etapa en el seu reconeixement de la realitat. En tot cas, tanca el cicle de les il·lusions nascudes del seu propi aferrament als ideals de «normalitat» que una i altra vegada se li van enfonsant. I s'ensorra també el món idealitzat del pastor. Potser cap altre element no ho exemplifica millor que la descoberta del mar des del cim. Doncs bé, malgrat l'esforç del pastor, el mite del mar se li ensorra i el desengany és total, absolut. Això mateix li passa en el pla vital: els dubtes de la Mila venien de lluny i els pensaments que anaven preparant el desengany (condensats en un de ben benèvol: «el pastor era un nen gran que donava massa crèdit a les rondalles que ell mateix s'enginyava») també: ho mostrava el desajustament entre allò que veia la Mila i allò que ella mateixa interpretava (ben remarcat per la veu narrativa); i la seva incredulitat que ben sovint l'abocava al dubte.

I, tanmateix, el desengany és tan absolut que àdhuc fa perillar la versemblança: el pastor no ha fet res per provocar-lo i ha estat, malgrat ell mateix, que s'ha creat i malgrat ell mateix que s'ha desfet. L'ensorrada del mite del pastor és total, com el del mar: «No hi ha res cert, al món... Tot són mentides, faules enganyadores...» I això li és confirmat per una observació directa, «experimental» —naturalista, diríem—, que realitza ben a prop del pastor, en un «examen implacable» que mostra el seu ex-mite «tal i com era sense teranyines il·lusòries». És lògic, doncs, que des d'aquest angle, la Mila aparelli el pastor amb el seu altre fracàs vital: el seu home. En tots dos ha intentat trobar una solució a la seva vida i tots dos han resultat, per motius diversos, una mateixa cosa: asexuals. Ella creu que és aquesta anomalia la que li destrueix la vida. Dintre dels seus esquemes de «normalitat», no pot concebre una sor-

tida al marge o contra el «sexe», que cap dels dos homes que ha tingut al costat no li poden proporcionar, perquè l'un és un vell i l'altre és un negat. Fet i fet, el pastor, ara, li resulta repugnant; i els vells desigs sexuals, pecat, baixesa i ignomínia.

La nit aquella

La topada amb la realitat (resta «sola i encarada amb la realitat», se'ns diu) porta la Mila a la resignació. A deixar de resistir, per tant. I la realitat l'encercla més i més, ajudada per la calúmnia de l'Ànima. La Mila se sent rebutjada per tothom, des de la vella del mas (que enveja la seva joventut) a l'Arnau (per despit i venjança). Després de la mort del pastor, la tenalla es tanca més i més perquè a les suposicions van afegint-se els fets que semblen acusar-la. D'altra banda, la seva relació amb en Matias passa de la resignació i la indiferència al «menyspreu enferestit». Però, sobretot, el seu aïllament prové de la mort del pastor: en el moment de produir-se aquesta mort, durant la tempesta, temorosa pel so de l'esquellinc, la Mila es lliura a les mans de sant Ponç, a qui encomana el marit, en un altre dels errors d'interpretació que més tard la Mila no sabrà explicar-se.

En tot cas, arriba *la nit aquella*, la de l'experiència última de la realitat, quan la tenalla es tanca del tot i la Mila és violada per l'Ànima, a la capella de sant Ponç, enmig de la fosca i havent perdut, ella, el coneixement. És un moment, doncs, de predomini del sexe despersonalitzat que arriba a destruir l'individu: experiència de destrucció, d'anihilació que, només per contrast, servirà per prendre consciència de l'autèntica realitat de la vida, de les autèntiques dimensions de la tragèdia humana. Però, a aquest coneixement, només hi accedirà en superar les vies de coneixement utilitzades fins aleshores (que, error rera error, l'han menada al lloc on es troba). La penetració en el misteri de la nit serà, per a ella, la possibilitat de transcendir el coneixement positiu. D'entrar en l'instant de les clarividències, aquell en el qual s'atura el temps i desapareixen els espais.

Els espais de relació de la Mila passen a ésser, ara, diferents dels que estableix el coneixement a través dels sentits, en la seva obertura al món. En un pla purament físic, és nit, una nit serena que deixa veure la volta del cel ben clara. El paisatge que s'hi correspon és de la mena dels paisatges lunars de Corot o de les simfonies nocturnes de Whistler: ni és negra nit (és a dir, caos de formes i negrors) ni el paisatge convencional, quiet, estàtic. Al contrari: com en els moments de fluctuació atmosfèrica que triava Whistler per als seus paisatges, també ací línies i colors són pretext per a la imaginació, i aquesta, via de penetració en el misteri de l'univers: «grans masses de formes vagues nadaven en una penombra bruna, plena de misteri». La consciència de la Mila, així, s'apropia la realitat, tot integrant-la en la seva subjectivitat. Aquesta integració no es realitza en un pla extern, aquell en el qual es desenrotllen els fenòmens exteriors (els que pot capir, conèixer i analitzar la ciència perquè són subjectes a dues nocions convencionals: espai i temps), sinó en un pla profund, en el qual la significació immanent de les coses s'expressa de manera plena, absoluta, en una consciència autènticament creadora i, com a tal, convertida tota ella en receptivitat pura de la significació de les seves pròpies creacions. Per aquest motiu, la percepció de la Mila totalitza un conjunt d'experiències sensibles, en el qual intervenen, en indestriable barreja, diversos sentits que la

sensibilitat de la dona unifica: «d'aquella penombra semblava brollar suaument, com les aromes del pebeter, aquell profund silenci, ple d'harmonies inoïbles, que ho invadia tot arreu». És la mateixa situació en la qual pot néixer la sinestèsia com a clau per accedir a un coneixement simbòlic.

Perquè, a més, el grill també calla. El seu cant havia estat associat, anteriorment, al tic-tac del rellotge, com a signe d'un temps «seguit i porfidiós» que feia el seu camí impertèrrit, al marge d'ella i, doncs, contra ella («li semblà ara a la dona que tenia quelcom de burleta»). El silenci del grill, per tant, esdevé indicatiu d'una aturada del temps, una noció de la qual, ara, la Mila s'ha fet senyora.

Superada la subjecció a espai i temps, la Mila accedeix al pla simbòlic del coneixement intuïtiu, visionari, simultani i total, que s'expressa a través de la forma geomètrica de l'esfera, en el centre de la qual ella se sent situada. L'obra recull, en aquest punt, una llarga tradició cosmològica i teològica que havia tingut la seva formulació humanística en el romanticisme alemany. Novalis, en concret, havia escrit a *Enric d'Ofterdingen* —i cito de la traducció de Maragall— uns mots que semblen presents a *Solitud*: «Jo sóc el punt central, la font sagrada / d'on ve la torrentada dels desitjos, / i a on cada desig torna calmat.»⁹ Doncs bé, també la Mila, en eixir de la casa, s'adona que «el firmament semblava deixar-se anar ràpidament de tot son volt a l'entorn d'ella» i, poc després, «son pensament creixia poc a poquet, apartant-se d'ella, allunyant-se cap a l'infinit i prenent la forma semiesfèrica de la volta constellada; i ella, punt central d'aquell pensament dilatat que semblava abraçar-ho tot, comprenia sense esforç lo que no havia comprès mai encara, veia clar el costat fosc de les coses estades, i amb una claredat tan neta, tan diàfana, que ella es feia creus de la passada ceguera». La «claredat», doncs, neix de l'interior del personatge: el seu pensament s'expandeix per tot l'univers, es fa «com-prensiu». I àdhuc els aspectes obscurs, l'Inconscient del qual ha estat víctima ella mateixa, hi és, ara clarificat.

En aquesta situació, la novella es reinterpreta: la consciència subjectiva de la Mila —el seu pensament expandit en cercle— estableix un nou reordenament de la realitat, ara ja des d'aquesta posició de claredat que tant li ha costat d'assolir. Car és, fonamentalment, la seva consciència la que surt afectada per aquest canvi. El lector, que ha anat observant el món a través dels ulls de la Mila tot contemplant-la, alhora, a ella dins el món, havia tingut ja ocasió d'observar el desencaixament que s'anava produint entre la informació que rebia el personatge de l'exterior i la interpretació que en feia. I és que l'autèntic coneixement de les coses, ens ve a dir l'obra, no deriva de l'experimentació, sinó de la intuïció; no deriva dels sentits, sinó de la visió subjectiva. Perquè, al capdavant, l'univers no és sinó l'expansió del seu propi «jo»: «la representació que jo me'n faig», podem dir amb Schopenhauer. Tant és, en aquest aspecte, el món interior com l'exterior, mirar endins o mirar enfora: l'home, microcosmos, és, analògicament, igual a l'univers. Per això, tot l'itinerari vital de la Mila no ha estat un procés acumulatiu d'experiències la suma de les quals li permet d'adquirir, ara, la «ciència»; no ha estat un procés de descoberta del joc de causes i efectes que «expliquen» la realitat, com ho hauria fet la novella naturalista en establir un conjunt de relacions entre medi i per-

9. NOVALIS, *Enric d'Ofterdingen*, dins Joan MARAGALL, *Obres completes*, vol. XI (Barcelona, Sala Parés Llibreria, 1931), p. 229. Vegeu, sobre el tema, Antoni MARÍ, *El entusiasmo y la quietud* (Barcelona 1979), especialment ps. 19-25.

sonatge dins d'un procés temporal que comportés la variació necessària per posar de manifest l'abast i la significació dels condicionants, en els quals es creia —de la mà del positivisme— que es trobava l'explicació última de la realitat. No: el coneixement «total» que ara assoleix la Mila no és producte de l'experimentació i de l'anàlisi metòdica i esforçada dels fenòmens, sinó la visió sintètica, intuïtiva, immediata («sense esforç»), del seu «jo». Així, el procés seguit ha estat, fonamentalment, un procés de descoberta del «jo» individual, en la consciència del qual es realitza aquesta possibilitat de coneixement «superior»; un procés tendent a establir les fronteres entre «jo» i els «bàrbars» (per utilitzar la terminologia de Barrès), ja que només d'aquesta manera era possible l'assumpció de la individualitat pròpia i el reconeixement de les relacions amb l'univers; i només gràcies a aquest reconeixement es feia possible el canvi de la dependència pel domini. D'ara endavant serà el «jo» qui dicti les lleis i s'imposi a l'entorn. Per aquest motiu, la individuació de la Mila no podia venir mentre el pastor era viu i la protegia; per aquest motiu, li calia l'experimentació última del terror de la violació del clos sagrat de la seva individualitat més pregona per perdre la por (producte, és clar, del fet de sentir-se a mercè d'allò que li era desconegut i incontrolable; dins o fora d'ella, tant se val); per aquest motiu, li calia la plena solitud, per ésser només ella mateixa. La novella, no ho oblidem, acabarà amb una decisió (la primera i única decisió lliure i conscient de la Mila), que seguirà aquest reconeixement del seu «ésser en el món» i, doncs, de la «veritat» de les coses. Per aquesta decisió, la Mila assoleix i assumeix la seva pròpia realització com a ésser humà, la mica d'humanitat que li és possible d'assolir a l'home en la seva rebel·lió contra la natura.

Com si el caràcter sintètic del «coneixement» que assoleix la Mila no pogués ésser transmès al lector de manera íntegra, la veu narrativa en fa una «tria», en dona una mostra significativa que introdueix amb un «per exemple» que ens situa, com a lectors, en la reassumpció del passat que la Mila realitza en la seva consciència. La veu narrativa, doncs, s'identifica (tot mantenint la tercera persona) amb la ment del personatge i aquest adopta punt de vista i terminologia procedents del pastor. No oblidem que és l'hora de les clarividències per a la Mila: és l'hora, per tant, del «reconeixement» dels mots del pastor i, àdhuc, de la seva profecia. El pastor sempre havia tingut la veritat de l'Ànima i, en canvi, l'Ànima no havia tingut la veritat del pastor. I, tanmateix, el gran error de la Mila havia estat adoptar, en relació amb el pastor, el punt de vista de l'Ànima (del sexe?): «ella i l'*altre*» (l'innominat, descobert ja en la seva no individuació) «s'havien errat completament. El pastor no l'havia volguda mai a ella amb voler d'home a dona». El lector, d'això, podia haver-se'n adonat observant només que la protecció i el caliu de família que la Mila trobava en el personatge eren exactament el contrari del sexe-destrucció. L'absència del sexe en les relacions del pastor no era, a més, un defecte (com havia pensat abans la Mila), sinó la fidelitat a l'amor espiritual: el «conubi intrencable de les seves ànimes» pertany a la tradició dels amors absoluts que no saben què són les fronteres entre la vida i la mort, com el de Dante i Beatriu, com el que havia predicat Swedenborg, com el que havia idealitzat el pre-rafaelisme anglès i s'havia estès en tota la literatura finisecular.

Assumida aquesta primera «veritat», la Mila fa un pas més cap a una interpretació completa, còsmica, de l'anècdota particular que li ha tocat de viure. Li cal, per arribar-hi, reconèixer la relació analògica de l'univers, en el qual res no és gratuït i «tota cosa estada havia de deixar senyal». La contemplació

—que la Mila realitza «immòbil com una perlàtica», una actitud relacionable amb les estàtues funeràries de Llimona, plasmació de «la incertitud i el misteri que inquieten els esperits de la nostra època, expressant silenciosament la gran pena que sent la raó davant de la fatalitat obscura de les humanes destinacions»¹⁰ posa de manifest que cada senyal, cada marca visible o invisible, expressa una veritat última. Així, la Mila, sobre el rerafons del dolor d'uns «senyals» rebuts (el tall a la galta i el botó de foc a les entranyes) entra en el descobriment d'unes analogies còsmiques enmig d'un paisatge lunar —metafòric tot ell—, dominat per diversos tons d'un blau que ens remet directament a una realitat superior, absoluta, en la qual «tot s'enfonsava i es dissolia en la gran mar aturada i silenciosa que semblava no tenir ribes...» I és en aquesta dimensió còsmica que la Mila interpreta la funció del pastor com a creador: la rondalla era, en ell, la plasmació creativa de la significació còsmica dels senyals o, si es vol, de la realitat externa que no és altra cosa que «senyal» de la realitat interna. Així, la «incerta resplendor poètica» que envolta el Roquís Gros és «misteriosa gloriola, potser, de ses llegendes enterrades». Si la llegenda, doncs, és l'essència i la rondalla la seva expressió verbal («transhumanada», utilitzant el mot maragallà), el pastor és el savi, l'autèntic savi, perquè té el coneixement immediat (se'ns parla de la seva «vidència») i, doncs, és capaç de desxifrar els senyals i conèixer el futur: «Sí; era un savi i mai s'errava, com si per endavant sapigués tot lo que havia de venir...» Partint dels mots del pastor, tot lliga: la recomposició dels fets, com en una novella policíaca, no deixa cap fil al descobert.

No oblidem, però, que hem estat situats en un univers analògic: la Mila, interpretant els senyals esparsos, ha esbrinat la veritat de la mort del pastor. Però, ahora, aquesta mort és, ella mateixa, «senyal» d'alguna cosa més:

«La dona s'estremí convulsivament i sentí de nou el botó de foc cremar-li les entranyes amb més rabior que li havia cremat suara l'alcofolli en la carn viva de la galta. I, de prompte, amb glaçament de tota l'ànima, li vingué una nova recordança: la recordança d'aquell prec fervorós aixecat en el Bram, tot xarrupant l'aigua miraculosa, i a seguit, les rialles motetes del sant, sacsejant, en l'obagor del somni, son ventre repulsiu de dona grossa... Oh, mai l'havia poguda veure, sant Ponç! —I d'un ressalt més fort, clogué els ulls astorats i estrenyé frenèticament les camés ajustades...»

En efecte, l'evidència no es pot formular amb paraules. Només es pot suggerir: resseguint la pel·lícula mental del personatge, imatges, recordances i sensacions s'hi succeeixen i, tal com cal en un univers analògic, el pla de la realitat i el del somni reben idèntic tractament en unir-se per tal de provocar els gests d'astorament i de defensa de la Mila. El botó de foc que sent a les entranyes (senyal permanent i coent més encara que el senyal de la galta) li provoca una sensació de «glaçament» en desvetllar-li el record del prec del Bram, que associa, tot seguit, a la burla de sant Ponç «sacsejant ... son ventre de dona grossa». És un seguit d'associacions que continua, encara, en el record de l'odi de sant Ponç per ella i, després de la gesticulació frenètica, de defensa del personatge, sense transició, apareix vivent i intens (una onomatopeia)

10. La frase és de R. CASELLAS, *Cosas d'Art. Las imatges funeràries de Joseph Llimona*, «La Veu de Catalunya» (7-IV-1902).

el cant del grill; és a dir: la continuació de la vida. Què significa, tot això, si no l'establiment precís de la tragèdia de la Mila com a ésser humà i, alhora, com a dona?

La mort, en efecte, la destrucció de la vida, és la condició per a la vida: la vida del pastor, la destrucció dels ideals de realització purament humana, personal, de la Mila, són el preu inexorable que es cobra la Natura per alimentar la seva supervivència. I cada ésser vivent «no en té més que una de vida». La Mila arriba a la clarividència convertida, ja, ella mateixa, en instrument d'aquesta força cega, universal, que empeny la vida a costa de la vida: per ella, contra ella, anihilant-la a ella, la vida continuarà perpetuant-se sobre la terra. I és això, paradoxalment, el que ella havia desitjat en el seu somni de «normalitat» i sense comptar que l'espècie —allò que d'animal, de col·lectiu, hi ha en l'home— es perpetua en menjar-se els seus propis fills. Perquè aquesta «voluntat de viure» inconscient, cega i universal, que es manifesta com a instint sexual omnipotent, predomina en l'home. Poc hi valen, enfront d'ell, les concepcions cartesians, racionalistes, de l'individu com a consciència-voluntat-acció (Nietzsche les havia considerades un producte d'un instint de menor potència, el de conservació, que s'alimentava de la por i dirigia les facultats intel·lectuals). Al capdavant, la mateixa Mila, víctima de la «realitat», és un exemple clar dels límits de la consciència i de les racionalitzacions humanes (i no diguem ja de les concepcions religioses, que el mateix personatge descarta de bon començament), capaces de conèixer, de percebre, les conseqüències de tot això, però incapaces d'esbrinar (on és el positivisme?) les causes que les motiven.

Tanmateix, la Mila es pregunta encara si tota la «vida», si tota possibilitat de vida, és només la que es manifesta com a biològica, fatal, destructora. O si existeixen, també, les «altres vides» de què parlava el pastor (amb les quals se superaven les limitacions d'espai i temps —«tot el món era ple de visions i d'espectres»— dins de les quals actuen les forces biològiques). Cert que, a través «d'una percepció purament interna», podia tenir accés al món imaginatiu del pastor, però ella «es negava a donar crèdit a tot lo que no testimoniaven sos sentits». El seu escepticisme, amb tot, es destrueix en recordar la falla de l'esquellinc del Cimalt. L'obra només ho insinua i ja en té prou: ve a arrodonir el sentit, la significació, d'allò que el pastor representava per a la Mila i que ella no havia sabut capir. Es tractava d'una solució no anihiladora: crear-se un recés en l'art, situar-se en aquesta «percepció purament interna» capaç de transcendir les aparences del temps i de l'espai que limiten i condicionen el coneixement humà i accedir a l'autèntica veritat de les coses. La Mila se n'adona ara, massa tard, quan la «claredat» és «ja inútil». Al capdavant, la consciència i el coneixement massa tardanament assolits i ells mateixos massa limitats, només poden tenir una sortida purament humana: l'assumpció voluntària del propi destí amb una actitud de «sobrietat tràgicament despullada» de qui és conscient de la seva pròpia personalitat. Per això, l'obra es tanca amb un acte de voluntat: abandonar l'ermita i el marit i assumir, amb la més absoluta dignitat, la tràgica solitud.

Sant Ponç

Sant Ponç (un sant tradicionalment lligat a la natura) és presentat a la novel·la com el «patró de la condícia» i, alhora, com a patró de la contrada,

la qual, per extensió, significa. I no només perquè li dóna nom (a l'ermita i al mas), sinó també perquè tota ella li ret homenatge a través de les presentalles (testimoniatge de la seva protecció) i a través de la festa de les roses, quan tota la vall acudeix a humiliar-se al seu davant: les flors primaverals, que simbolitzen la vida, hi van a morir; i la mateixa imatge del sant, «arnada i envellida», amb el seu gest «èrtic i mort», se'ns presenta enmig «d'aquell esclat de vida d'aquell quadre d'etern renovellament» perquè n'és la síntesi. Flors, homes i muntanya («la muntanya entera») l'aclamen. La Mila, present a l'acte de la benedicció de les roses, sent aquest acatament total al sant com «quelcom de gran, de pur, d'excels: l'imperi august de la santedat...» Tanmateix, aquesta sensació de santedat no és sinó la sublimació de la «turbulència deliciosa» acabada d'experimentar davant de la completa anihilació de l'univers o, millor, davant de la seva quintaessenciació en un únic element, els sentits, els quals, «desperta i exasperats per la bellesa ubriquant de l'espectacle, en un moment toquen a les intensitats de l'èxtasi».

La dualitat sentits-santedat, o vida-mort, en les sensacions que té la Mila davant del sant, ens és ben remarcada. Aquesta dualitat té la seva objectualització en la doble capella del sant: la de l'ermita i la del Bram. La primera, artificial, sacra, superstructural; la segona, natural, profana, subterrània. A la primera correspon la cara benvolent, de protector i reparador («donau-nos salut i vida»; «atura les tribulacions», etc.) del sant Ponç que, pel seu aspecte extern i significació, és un «sant» que exerceix el patronatge i que, com a tal, és venerat pel pastor. És un sant Ponç sublimat per una tradició religiosa que contínuament se'ns mostrarà més aviat superficial. La Mila, des d'un bon principi, té la intuïció que aquest no és «tot» el sant Ponç i que alguna cosa de terrible amaga. El veu com un conglomerat contrafet d'elements diversos (no acabats d'integrar en una unitat harmònica), d'entre els quals en destaquen dos que ben poca cosa tenen de sagrat: un peu «llarg, penjant i punxegut», se'ns explica, que «es retirava a la bossa del tabac d'En Matias quan era buida» i, també, el seu «ventràs de dona grossa». Tots dos atributs fan referència a la sexualitat, la masculina el primer (la bossa del tabac era feta amb l'escrot dels bocs) i la femenina el segon (la maternitat com a font de vida). En un altre pla, doncs, tornem a trobar la dualitat: tot sembla indicar que sant Ponç és la representació d'un androgin, símbol de la totalitat còsmica que, com un déu arcaic, representa la *coincidentia oppositorum*, la coincidència de contraris que dóna naixement a la vida. És, doncs, el símbol de la fertilitat. Per això té en el Bram la seva ermita natural: és la font de la vida, el lloc on neixen les aigües que guareixen els malalts i on la Mila fa el «gran prec» del seu desig de maternitat, que, tràgicament, tindrà puntual realització.

La dualitat de sant Ponç té la seva objectivació més clara en l'oposició entre el pastor («providència benefactora») i l'Ànima («la cosa més roïna de la muntanya»), les dues forces antitètiques que es mouen entorn de la Mila. La primera és sublimadora, angèlica i defensiva (és a dir, racional i creativa) i troba el seu signe representatiu en la falç, una eina de treball que el pastor utilitza com a arma de defensa; la segona és depredadora i destructora, agressiva, i té el seu signe representatiu en el ganivet. És aquesta la que, al capdavant, es convertirà en agent de «vida». Aquestes dues forces actuen —o, millor: lluiten— en un marc geogràfic ben precís: la muntanya i, més en concret, una muntanya amb el seu cim coronat per una creu. La creu és el resultat de la confluència de contraris (horitzontal i vertical, és a dir, terrenal i celestial, matèria i esperit) i, per això, és un símbol còsmic que, una vegada més, només té de

sagrat, a l'obra, el seu aspecte extern. La creu del Cimalt ha estat destruïda per l'enfrontament de les dues forces antitètiques que dominen el món i que ella mateixa representa. No hi és. Perquè en l'espai geogràfic (és a dir, novel·lístic) que ens presenta *Solitud* les forces terrenes i les celestials no poden conviure. El pastor ho sap: l'amulet és la seva prova. Per això, la seva funció és la d'advertir la Mila i preservar-la de les forces terrenals. No oblidem, a més, que l'ascens al Cimalt és, per a ella, el final de la il·lusió de l'ideal de confluència que s'havia creat.

Per tots aquests motius, la muntanya és un espai simbòlic: un autèntic laberint de muntanyes i valls (que sant Ponç representa) en el qual la protagonista seguirà el seu difícil i aprenentatge d'humanitat. En el paisatge (sempre presentat com a creacions pictòriques, impressionistes, simbolistes o ingenuïstes) la mirada plasma sentiments de confusió, de buidor, d'impotència, d'expansió o de domini. Tanmateix, de bon començament, la muntanya ens és descrita en termes antropomòrfics. L'home, al capdavant, manté una relació d'afinitat analògica amb l'univers. Macrocosmos i microcosmos es comprenen l'un a l'altre i l'un a l'altre s'expliquen. Cal, però, precisar que la muntanya, a *Solitud*, ens és presentada com una dona gegantina, ajaguda: «immensa faç de pedra de la muntanya»; «entre cama i cama el primer estrep s'inflava i enrodonia en forma de pit de dona, fent-li, per a major retirada, de mugró, una escreixença o menhir natural»; «sembla un cap de noia, amb el cuot punxagut rera el clatell»; «rega divisòria de dos pits»; etc. etc. Podríem trobar molts altres exemples més o menys explícits. I és que la novel·la fa una clara equiparació entre la terra i la dona. I, novament, aquesta equiparació ens remet al Bram, el lloc davant del qual la Mila sent un temor semblant al que li fa sentir l'ermita: quan, en la primera ascensió, s'hi aproxima, sent una «alenada freda» que fereix les seves carns «amb un sobtat impuls de tornar enrera»; i, quan hi sent que «una alenada de febre li abrusava les entranyes» i hi fa el «gran prec», el lloc ens és descrit així: «fosca, gebror i humitat omplien una pregonesa, una bauma gratada a la muntanya». I és que el Bram és com una matriu gegant, el lloc simbòlic on és generada la vida. Aquest sentit uterí del lloc apareix ben clar quan se'ns diu que al seu interior conté un canal «inconegut dels homes»; el mateix que Floridalba ofereix al vell: «Entrant-hi pel foranic del Bram, tinc al cor de la muntanya un palau tot fet de polsina de les estreies i de conquilles de la mar salada.» Un paradís terrenal que una dona nua, demoníaca, ofereix com a temptació.

Aquest sentit femení el rep també la muntanya a través de les marques gràfiques que la Mila hi descobreix: es veu ella mateixa caminant per una i grega invertida, un senyal (confluència d'una dualitat en una unitat, en l'elevació) que marca un itinerari d'ascensió cap a l'esperit (la humanització, la individualització). El signe havia estat a bastament utilitzat amb una finalitat didàctica per la literatura mística. L'obra, en una altra ocasió, en fa ús (bé que sense invertir-lo) per descriure els homes que clamen al cel pintats en els exvots. Cal, però, remarcar allò que la i grega té de símbol de la feminitat, sense oblidar que és tot l'espai geogràfic de l'obra, comprès el Bram (on la Mila sent el «romflet de bèstia gegantina» i recorda que el lloc és miraculós), el que en surt caracteritzat. Els altres signes gràfics que hi apareixen tenen un sentit similar, els uns de preservació (com la lletra o, un cercle, utilitzada per descriure l'església del poble), els altres denotatius del caràcter femení de la muntanya, com és també el cas del Pas dels Llamps (el lloc del qual se'ns diu, ja al primer capítol, que «escup l'aigua del Bram»), la fondalada que, en el camí

del Cimalt, ens és descrita com una *v*, fornida de parets que, «com una grana-
nança empedreïda en la pell escatosa d'un gran monstre, regalaven d'aigua ma-
teix que acabessin de copsar una gran ploguda». No cal dir que el lloc és de
maldat (ho diu el pastor) i de temptacions (que assalten tot seguit la Mila).

És evident que, partint d'aquest marc simbòlic, pren un interès especial el
fet que la novella sigui protagonitzada per una dona: l'analogia terra-mare amb
dona-mare apareix ben plena de sentit i modifica de ple els condicionants de
la Mila en la recerca de la seva identitat personal, ja que la raó mateixa de la
seva existència se li presenta determinada per la funció de *mater-generatrix*
(i, àdhuc, probablement a causa dels condicionaments socials de l'època, és la
frustració maternal i no la frustració sexual, personal, la que vehicula exclu-
sivament la consciència de fracàs matrimonial del personatge). D'aquí prové la
desconfiança que la Mila demostra en les seves relacions amb sant Ponç, el
qual, com a androgin, és la representació quitaessenciada de la vida universal
que, en destinar-la a ella a la reproducció, l'anulla com a persona. I així aca-
barà l'obra: anihilant-la a ella, en renovar-se en ella. La desconfiança de la
Mila predominarà malgrat les contínues ponderacions del pastor en el seu in-
tent de potenciar la cara benèfica del sant, a l'acceptació de la qual la Mila
es resisteix perquè és dominada per un esperit positiu, terrassà, pròxim al ma-
terialisme d'arrel pagana, i per una intuïció que li fa veure la cara amagada
del sant. Se'ns diu que «un escepticisme inconscient l'omplia de dubtes i li
feia sentir d'una manera confusa que sempre hi hauria quelcom d'incompatible,
com una secreta enemistat, entre ella i el gloriós patró de l'encontrada». Que
consti que no és el sagrat (del qual prescindeix amb escepticisme), sinó la cara
fosca, agressiva, del sant, el que tem la Mila. Per això s'esforça per imposar-
se la visió sublimada que li ofereix el pastor (i arriba, àdhuc, a demanar l'a-
juda del sant durant la tempesta), però el seu instint natural manté ben vives
les prevencions nascudes abans de veure el sant i confirmades amb les prime-
res impressions de terror rebudes de la imatge. Al capdavall, la imatge que
prevaldrà (la que clarifica una vegada per totes el sentit de la tragèdia vital
de la Mila) és el record de les rialles mofetes del sant «sacsejant, en l'obagor
del somni, son ventre repulsiu de dona grossa».

Vida i potència sexual tenen en l'Ànima l'agent exterminador i, doncs,
reproductor. Abans de la seva aparició física, la seva presència és insinuada
pel moviment d'un corb en el primer capítol i, en el tercer, dins del marc
terrenal escaient, és definit com «la cosa més roïna de la muntanya». No cal
dir que el seu nom, Ànima, és denotatiu d'allò que representa: les forces obs-
cures (antítesi del «jo» individual, racional i volitiu) que constitueixen l'essèn-
cia mateixa del cosmos; com a inconscient i incontrolat que és, representa el
mal, i en la mesura que és també energia vital i despersonalitzada que actua
a través dels individus representa el sexe. Per això, formalitzat com si es trac-
tés d'un personatge emboscats de novella fulletonesca, apareix i desapareix com
si fos un rerafons que la consciència i la cultura pretenguessin ignorar. En la
seva primera aparició, atrapa la Mila en posició de descurança a la capella i,
més tard, és descobert quan ella s'ha ajaçat a terra (en contacte amb la matè-
ria) i es troba enmig de la inconsciència del son. Els seus ulls emboscats no
tenen cap mirada («mirada desconeguda», «ninetes amagades») i té l'aspecte
i els posats bestials («més de bèstia que de persona»). Tot això i la manca
d'orígens coneguts són indicis de l'absència d'individualitat humana. Al costat
del ganivet (un símbol fàl·lic), el caracteritza el fet d'ésser un caçador i, més
en concret, un caçador de males manyes, aspecte que és objectivat en la fura

que l'acompanya i representa. La seva funció és, per tant, la del sexe masculí, destructor i, alhora, agent de vida.

Tal com hem vist, apareixen sèries de símbols, estretament lligats a la realitat que ens presenta l'obra, que n'acaben de precisar el fons totalitzador i enigmàtic. Perquè, a més, resulta impossible donar-los un contingut unívoc. Així, els conills, objecte de l'escorxament de l'Ànima, són explicitats a l'obra com a «humunculs» i, per tant, tenen els homes, en general, com a camp de referència. L'acció de l'Ànima, per tant, és una premonició referida igualment al pastor com a la Mila, bé que, òbviament, el fet que el conill sigui universalment considerat un símbol de la dona (especialment pel que fa a la maternitat) li dona una major precisió. Però també el pastor, caracteritzat com a pastor-dominador del ramat, és a dir, de les forces de la naturalesa, i portador d'una falç defensiva, fa ús del ganivet per escorxar, amb un cop encertat, en el camí del Cimalt, la llebre que ha caçat. L'ambivalència dels símbols, per tant, no deixa lloc al dubte. En cap més, però, aquesta ambivalència no s'omple tant de sentits com en el cas del cargol, un animal hermafrodita (*coincidentia oppositorum*, marcat per una espiral que el fa símbol del mateix cosmos) que apareix en els moments clau de l'obra. Recollit, dejunat i cuinat pel pastor, és objecte d'un banquet camperol en el qual combreguen tots els personatges, inclòs l'Ànima, que fa la seva aparició tardanament i se'ls menja esclafant-los o punxant-los amb el ganivet, alhora que en dona de menjar a la fura. Presentat així, el símbol segueix camins diversos: en mans del pastor les clofolles buides reben una funció antinatural, decorativa, artística: bastir, enceses, un «palau d'encís», en la nit, entorn de l'ermita. És, per tant, al pastor i a la funció artística que aquest representa allò a què l'hem d'associar quan apareixen ofegats per la tempesta. Però, en canvi, com a representació de la fertilitat i de les forces còsmiques desencadenades com a sexe-destrucció, s'associen a l'Ànima. No en va aquest havia acudit a la cargolada atret per l'olor. Doncs bé: també en el moment de la violació passa alguna cosa semblant. L'aparició de l'Ànima segueix una sèrie de moviments mentals semiinconscients de la Mila: l'aparició del grill (que ja hem vist que s'explicitava com a símbol de la continuïtat de la vida) és seguida, «sense saber per quina oculta relació», del desig «de menjar cargols», desig que li desperta «una salivera». Es tracta, òbviament, d'una explicitació metafòrica de la presència de la sexualitat; dins o fora d'ella, tant se val. Tot seguit, l'Ànima, com a agent de vida universal, és a dir, de la fecunditat que simbolitzen sant Ponç i els cargols, força la Mila (inconscient i sense voluntat), dins de la capella, que ara és, també, com el Bram, la matriu d'on neix la vida. Es tracta d'una inundació del natural (l'energia immanent inconscient-subconscient) que s'ha desbordat i ha arrasat les sacralitzacions i les sublimacions que, al capdavant, no eren altra cosa que superstructures defensives. El pastor ha estat mort i el seu domini ha esdevingut feu del diable. Perquè, en el fons, allò que triomfa sempre és la vida universal que l'Ànima simbolitza, la constant i cíclica renovació còsmica que destrueix l'individu per tal de renovar la vida de l'espècie: «la mala bèstia, sempre més, lliure per la muntanya... fins que trobés un altre pastor i una altra ermitana...»

D'aquí ve el radical rebuig de l'ermita («Jo, allà dins, mai més!») per part de la Mila en abandonar la muntanya. Els seus ulls verds i les aigües profundes que guarden, què són? La saviesa assolida o la conversió d'ella mateixa en l'urna de la fecunditat? O totes dues coses alhora? Perquè la saviesa, la individualitat, és assolida amb l'anihilació. El seu esforç per compaginar tot allò que, d'ella mateixa, s'objectiva com a forma angèlica (el Bé) en el pastor, con-

juntament amb tot allò que, d'ella mateixa també, s'objectiva com a bestialitat (el Mal) en l'Ànima, en una imatge estable de l'home com a plenitud, ha estat absolutament impossible. Pastor i Ànima formen una dualitat irreconciliable i cal optar per l'un o l'altre, perquè l'home és aquest impossible equilibri entre contraris. Optar és, però, amputar-se tràgicament una part d'un mateix. Per això, la vida humana és una tragèdia. I la força de *Solitud* és haver-ho sabut plasmar en la més estricta quotidianeïtat.

JORDI CASTELLANOS